

## EL ARTE DE LA PROSA EN *EL DISCRETO*

Dieter Janik

El título que he elegido para mi ponencia es, intencionalmente, ambiguo. Se lo puede interpretar desde una perspectiva moderna y actual o darle un sentido histórico de acuerdo con los criterios literarios de la época de Gracián. En el primer caso, *arte de la prosa* significa el carácter artístico y creador de los textos de *El Discreto*, el virtuosismo de Gracián como prosista. La segunda interpretación de la fórmula *arte de la prosa* parte de la noción de arte tal como aparece en numerosísimos tratados sobre poética y retórica del Siglo de Oro y tal como está presente en el *Arte de ingenio* del propio Gracián, entendida como técnica intelectual. Me parece que los *dos* enfoques son posibles y válidos; tanto el uno cuanto el otro permiten calibrar mejor el trabajo literario realizado por Gracián en los 25 apartados de *El Discreto*. Sin embargo, el término *arte de prosa*, en su segunda acepción, suscita una duda en lo que toca a su conveniencia, ya que no pertenece al vocabulario de los tratadistas del Siglo de Oro. Aun cuando parece mediar muy poca distancia de un *arte retórica* o *arte oratoria* a un *arte de la prosa*, la verdad histórica obliga a reconocer que esta fórmula no fue empleada por Gracián. Tal como está, contiene un elemento de modernidad que, en mi intención, debe subrayar la posición excepcional de Gracián entre los escritores de mediados del siglo XVII. El aspecto inhabitual de la fórmula *arte de la prosa* reside en el hecho de que la noción de *prosa* no tuvo en el Siglo de Oro la extensión semántica y la difusión de nuestros días. Con su aplicación a los textos de *El Discreto* quisiera señalar la proximidad de Gracián a una concepción de la prosa como modalidad literaria autónoma que abre un vasto abanico de posibilidades en distintos géneros y subgéneros. El objetivo de mi análisis de *El Discreto* consiste precisamente en examinar hasta qué punto es posible afirmar que *El Discreto* constituye implícitamente un *arte de la prosa*.

A manera de introducción quisiera recordar primero la evolución que el término de *prosa* ha tenido en algunas poéticas y retóricas del Siglo de Oro. Cuando aparece en los tratados tempranos del Renacimiento español, p.ej. en el *Prohemio* del Marqués de Santillana, constituye un elemento de la oposición binaria clásica *metro/prosa*. El papel secundario de los escritos en prosa se explica por la identificación de la *poesía* con el metro y el verso. La dignidad de la poesía a su vez deriva del carácter poético de los primeros libros del Antiguo Testamento y, según los tratadistas humanistas influidos por los filósofos griegos, de la concepción del "divino furor" que inspira exclusivamente a los poetas.<sup>1</sup>

Con Alonso López Pinciano pasamos a otro nivel de argumentación. En la *Epístola tercera de la esencia y causas de la poética* surge un debate sobre la diferencia esencial entre textos escritos en verso y en prosa. A la pregunta del Pinciano contesta Hugo, citando a Aristóteles:

[...] no la prosa y el metro diferencian a la historia de la Poética, sino porque ésta imita y aquélla no; porque si la obra de Heródoto se pusiese en metro, y la de Homero en prosa, no por eso dejaría de ser éste poeta y aquél histórico.<sup>2</sup>

Interesante es la consecuencia que Fadrique, otro de los personajes que intervienen en el diálogo, saca de este argumento:

[...] en suma, el metro no es necesario a la Poética, como está probado.<sup>3</sup>

En vez de utilizar el término *prosa* en este contexto, el otro miembro de la oposición es llamado sencillamente *lenguaje* – *lenguaje* o *metro*. Francisco Cascales, en sus *Tablas poéticas* de 1617, atribuye a la prosa fundamentalmente las mismas características que parecían distinguir exclusivamente a el poesía:

1 Véase la antología de A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona 1986, pp. 76-77.

2 Ibid., p. 171. – El debate sobre la relación entre poesía, prosa y prosa poética iniciado por algunos teóricos italianos del siglo XVI y continuado por los críticos españoles desde fines del siglo es perfectamente resumido en el artículo de Aurora Egido, "Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro", en *Edad de Oro*, 3 (1984): 67-95 (con abundante bibliografía).

3 A. Porqueras Mayo, op. cit., p. 172.

[...] Bien es verdad que la prosa tiene también tiempo y armonía; pero porque no la tiene bajo el rigor de ley establecida y medida cierta, no se repara en ello.<sup>4</sup>

De ahí hay sólo un paso hasta Cristóbal Suárez de Figueroa, cuyo diálogo *El pasajero* (asimismo fechado en 1617) se abre con una opinión heterodoxa:

Cánsame sumamente el uso de las rimas y aquella violenta necesidad del consonante, tan apetecido del vulgo. La prosa, cuando se habla o escribe como se debe, mantiene indecible decoro y gravedad, siendo su artificio mucho más ingenioso que el del verso.<sup>5</sup>

Además de la condena de las exigencias formales de la poesía, se encuentra aquí un rechazo de las cláusulas rítmicas de la retórica que restringen la naturalidad del decir.

Aun cuando la discusión del *Pasajero* lleva en última instancia a una nueva defensa de la poesía en verso y de sus varios géneros, cabe destacar en la cita anterior el uso del sustantivo *la prosa* para significar textos *sui generis*. Como se puede ver, hemos recorrido un largo trecho desde la simple oposición metro/prosa.

Gracián no ha hecho gran uso del término *prosa*. Para él lo que figura en primer plano es "lo ingenioso del pensar" que, sin embargo, debe unirse a "lo bizarro del decir". Esta cita pertenece al Discurso LXII de *Agudeza y arte de ingenio*, titulado *Ideas de hablar bien*. El título señala la bi-dimensionalidad del *Segundo tratado*, llamado "de la agudeza compuesta", que también se puede leer como un *arte de la prosa*.

El hecho de que el tratado *Agudeza y arte de ingenio* se centre en el análisis de operaciones intelectuales que preceden a la formulación estilística, permite constatar la distancia que Gracián estableció con su obra frente a las poéticas y retóricas tradicionales. Si bien Gracián en el prefacio *Al lector* reconoce una cierta deuda para con la Retórica, al mismo tiempo es consciente de que su empresa va mucho más lejos que la "elocutio" tradicional. Gracián pospone decididamente la "elocutio" a la "agudeza", y de sus "conceptos" pasa a la construcción del texto. Tal vez, se deba al gran número de citas y ejemplos entresacados de textos poéticos que Gracián adujo para ilustrar sus distinciones sutiles, el que sus referencias a autores que

4 Ibid., p. 394.

5 Ibid., p. 384.

habían sobresalido en el cultivo de la prosa, no fueron atendidas debidamente por los investigadores de su obra.

El campo de la prosa literaria, en términos de Gracián, coincide con lo que él llama "la agudeza compuesta fingida" que, en lo formal, prescinde de las estructuras métricas.

No es de esencia de la agudeza fingida el metro y composición poética, sino ornato que la prosa suele suplir con su aliñada cultura. No está la eminencia en la cantidad de sílabas, ni en la cadencia dellas, que eso es muy material, no pasa del oído; sí, en la sutileza del pensar, en la elegancia del decir, en el artificio del discurrir, en la profundidad del declarar. Nada debe a la más numerosa composición la preciosa *Metamorfosi* de Apuleyo, de quien dura aún la disputa, que *adhuc sub judice lis est*, de si es prosa o si es verso.<sup>6</sup>

Entre los géneros que entran en la vasta categoría de "agudeza compuesta fingida", Gracián enumera los siguientes:

alegorías	emblemas
apólogos	jeroglíficos
cuentos	empresas
novelas	diálogos

En el caso de Don Juan Manuel, autor del *Conde Lucanor*, Gracián alaba el entretejimiento de:

historias  
cuentos  
ejemplos  
chistes y  
fábulas

Pero con ello no se agota la lista de las formas textuales que Gracián propone para dar cuerpo a una traza de ingenio. Se deben agregar las siguientes formas que en cada caso corresponden a una unidad textual de corta o larga extensión:

6 Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*. Edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón, Madrid (Clásicos Castalia) 1969, t. II, p. 198.

apogemas	adagios
sentencias	refranes
símiles	paradojas
motes	problemas
parábolas	enigmas

No estoy seguro de haber inventariado todas las formas mencionadas por Gracián, que tienen en común el pedir normalmente la plasmación en prosa. Gracián no ha definido su rango en cuanto a género o subgénero, ni tampoco si se trata de unidades textuales independientes o subordinadas a otra unidad superior. Quedan por definir las relaciones jerárquicas y la combinatoria posible de tantas unidades de expresión. En cada forma cabe un pensamiento o una idea ingeniosa cuya expresión literaria puede condensarse en una frase o ampliarse hasta adquirir las dimensiones de una historia circunstanciada. El ámbito en el cual se mueven todas estas formas está delimitado por el objetivo fundamental perseguido por Gracián a través de su literatura, a saber: pintar una imagen completa del hombre desde la perspectiva de una acabada filosofía moral. En el fondo, para Gracián no existe otra justificación para escribir.

*El Discreto*, por su fecha de publicación, ocupa un lugar intermedio entre la primera versión de *Agudeza y arte de ingenio* y su edición definitiva de 1648. Existen además muchos lazos entre *El Discreto* y *El Criticón*, algunos evidentes, otros más sutiles. Es bien sabido que el capítulo XXV, último del *Discreto*, contiene *in nuce* el designio temático y el plan narrativo del *Criticón*. Al mismo tiempo representa algo así como la conclusión de las muchas facetas del discreto que Gracián había desarrollado en los capítulos anteriores. La relación del *Discreto* con *Agudeza y arte de ingenio* deberá buscarse más bien en el plano formal. El libro sobre el discreto constituye una primera aplicación a una figura moral de carácter ejemplar de las ideas expuestas en la segunda parte de *Agudeza y arte de ingenio*.

La división del libro en capítulos y su doble inscripción – la definición de un tema y una indicación genérica – parecen obedecer a un programa cuidadosamente meditado. Sobre todo, la atribución de cada texto a un género ha suscitado la curiosidad de los investigadores. Sin embargo, la diversidad de las categorías no ha permitido integrarlas en un sistema coherente y definir su intención global. Es aún menos posible el relacionar estas formas con una teoría

de los géneros en prosa, ya que tal teoría no ha existido en la época de Gracián.

Según Karl Alfred Blüher esta diversidad refleja el creciente rechazo de la filosofía sistemática de tipo escolástico.<sup>7</sup> Sebastian Neumeister, por su lado, ha propuesto como marco de referencia común su función pragmática, a saber, la estructura abierta o implícitamente dialogada que alude a la situación comunicativa cortesana.<sup>8</sup> No descarto tales interpretaciones aunque, personalmente, voy a buscar la explicación más bien en la tentativa de Gracián de desarrollar un *arte de la prosa*. Para entender mejor la estructura formal del *Discreto*, que revela un afán sistemático sin realizarlo plenamente, quisiera llamar la atención sobre varios pasajes del *Discreto* en los que Gracián aclara la función y acción concreta del arte.

Primero voy a citar el comienzo del capítulo II titulado *Del Señorío en el decir y en el hacer – Discurso académico*:

Es la humana naturaleza, aquella que fingió Hesíodo, Pandora. No la dio Palas la sabiduría, ni Venus la hermosura; tampoco Mercurio, la elocuencia, y menos Marte, el valor; *pero sí el arte*, con la cuidadosa industria, cada día la van adelantando con una y con otra perfección. No la coronó Júpiter con aquel majestuoso señorío en el hacer y en el decir, que admiramos en algunos; dióselo la autoridad conseguido con el crédito, y el *magisterio alcanzado con el ejercicio*. (Lo cursivo es de D.J.)<sup>9</sup>

La facultad del hombre que se expresa en el arte como voluntad cultural, es la que amplía la gama de sus realizaciones en los distintos dominios. Gracián vuelve a la misma idea en el capítulo VII, donde afirma lo siguiente:

Hizo la naturaleza al hombre un compendio de todo lo natural; haga lo mismo el arte de todo lo moral (OC: 95).

Estas consideraciones desembocan, por un lado, en el reconocimiento de la *pluralidad de perfecciones* como ideal de la personalidad

7 Karl Alfred Blüher, *Seneca in Spanien. Untersuchungen zur Geschichte der Seneca-Rezeption in Spanien vom 13. bis 17. Jahrhundert*, Bern und München 1969, p. 397.

8 Sebastian Neumeister, "Höfische Pragmatik. Zu Baltasar Graciáns Ideal des 'Discreto'", en A. Buck, G. Kaufmann e.a. (eds.): *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Hamburg 1981, pp. 54-58 (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, Bd. 9).

9 Gracián, *Obras completas*. Estudio preliminar, edición, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1960, p. 81. [en adelante OC: p.].

desarrollada, y por otro, en la alabanza de la *variedad* como criterio estético, tanto en lo que se refiere al *ser* como al *actuar* del hombre. En la medida en que el arte obra sobre un fondo natural, toda actividad espontánea puede transformarse en arte, en estrategia consciente a base de un repertorio de posibilidades. Según Gracián, la conversación es un campo privilegiado donde se combina un don natural con el saber metódicamente adquirido. Con tal sentido usa la expresión *arte de conversar*: También la llama *ciencia usual*, que se podría traducir con *Gebrauchswissenschaft* o *angewandte Wissenschaft*.

En el capítulo V dice lo siguiente:

Más sirvió a veces esta ciencia usual, más honró este arte de conversar, que todas juntas las liberales. Es arte de ventura, que si la da el cielo, poco de aquéllas basta, digo para lo provechoso, que no para lo adecuado. No excluye las demás graves ciencias, antes las supone por base de su realce; así como la cortesía asienta muy bien sobre el tener, así esta parte de discreción sobre alguna otra grande eminencia, cae como esmalte. Lo que dice es que ella es la *hermosura formal* de todas, realce del mismo saber, ostentación del alma [...] (OC: 91).

El refinamiento del arte de conversar se trasluce en las sutiles distinciones que Gracián establece en el dominio de los *buenos dichos*. Aquí se encuentran "las sentencias de los prudentes, las malicias de los críticos, los chistes de los áulicos, las sales de Alenquer, los picantes de Toledo, las donosidades del Zapata y aún las galanterías del Gran Capitán [...]".

El pensamiento de Gracián sobre el arte se resume en una frase que tiene la concisión de una definición y la estructura equilibrada de una sentencia. Lo que dice del *hábito señorial* puede aplicarse a muchas otras facultades y capacidades del hombre:

Comienza por la naturaleza y acaba de perficionarse con el arte (OC: II, 82).

Siguiendo la lógica interna de la argumentación de Gracián, me parece consecuente adoptar sus propios criterios en el análisis de la composición del *Discreto*. El registro de los muy variados términos genéricos que encabezan cada uno de los capítulos del libro, llevan a una primera constatación: los mismos no proceden de una tradición homogénea, sino constituyen una serie indiscriminada de tipos de discursos. Los términos que parecen remitir a géneros literarios conocidos son pocos – *Sátira*, *Apólogo*, *Fábula* –; los textos mismos

no permiten establecer una filiación clara con ningún modelo clásico. En el caso de la sátira – Capítulos IX, XI y XX – el género designa la *postura en contra* que adopta el sujeto enunciador, p.ej. *No ser malilla*. Domina en los tres casos una perspectiva impersonal expresada por la tercera persona del pronombre personal. Los pocos rasgos que recuerdan la sátira como género literario tradicional, son más bien de índole estilística. Gracián usa imágenes depreciativas que no se encuentran en otros textos. Ataca a algunos diciendo:

Quieren algunos ser siempre los gallos de la publicidad, y cantan tanto que enfadan.  
(OC: XI, 104)

o, en otro pasaje, donde critica la hazáñería, los llama:

Camaleones del aplauso, dando a todos hartazgos de risa. (OC: XX, 131)

De entre las formas de *agudeza compuesta* enumeradas en el *Agudeza y arte de ingenio* aparecen varias:

apólogo  
alegoría  
diálogo  
fábula

emblema  
problema

A ellas se agregan otras mencionadas en la parte primera de *Agudeza y arte de ingenio* – *panegiri* y *crisis* –; la *panegiri* (cap. XXIV) se destaca por su tratamiento alegórico, mientras que la *crisis* está construida en forma de un diálogo implícito cuya señal más evidente es la fórmula: "Diránme que todo es desigualdades este mundo, [...]" (OC: VI, 94). Mientras que hay algunas formas que aparentan proceder de la tradición retórica – *elogio*, *encomio*, *invektiva* –, hay otras que constituyen la versión literarizada de tipos de textos pragmáticos:

la carta (hay 3)  
el memorial  
la apología  
el razonamiento académico  
el discurso académico



Y aún queda por lo menos una forma sin clasificar: la llamada *ficción heroica* (XVIII).

Sin embargo, la precisión de las designaciones genéricas revela poco sobre el tratamiento discursivo y estilístico interno de cada capítulo. Al respecto, puede observarse una técnica muy variada, de tal manera que las características genéricas se repiten a veces dentro de otros capítulos como estructuras subordinadas.

¿Cuál es, pues, el sentido de la definición genérica explícita de cada uno de los capítulos? En mi opinión, la razón profunda debe buscarse en el principio de variedad aplicado a la situación comunicativa de los tipos discursivos. Desde este punto de vista se trata de un vasto abanico de actos de habla literarizados que, – como Sebastian Neumeister ya ha notado – guardan, sin embargo, su estructura y su poder comunicativos, es decir, una cierta fuerza ilocutoria.

En el conjunto de los capítulos hay algo así como un juego con las variables del discurso en cuanto estructura comunicativa. Los dos polos son el discurso en primera persona y el discurso en tercera persona. Ejemplo del primer caso es el capítulo IV *De la Galantería. Memorial a la Discreción*. El sujeto enunciator es la Galantería que diseña un autorretrato en el cual ostenta a la vez su rango moral y su importancia histórica:

Así que mi esfera es la generosidad, blasón de grandes corazones y grande asunto mío: hablar bien del enemigo y aun obrar mejor; máxima de la divina fe, que apoya tan cristiana galantería (OC: 97).

Desde otra perspectiva sería posible caracterizar la Galantería como personificación o figura alegórica, pero este rasgo no le interesó al autor a la hora de poner la indicación genérica. El mensaje corre a cargo de una persona interpuesta, tras la cual se esconde el propio Gracián. Evidentemente, dentro del discurso alegórico pueden aparecer también observaciones formuladas en tercera persona, aun cuando el sujeto enunciator sigue siendo la Galantería. El pasaje siguiente servirá de ejemplo:

Fue siempre grande sutileza hacer gala de los desaires y convertir en realces de la industria los que ya fueron disfavores de la naturaleza y de la suerte (OC: 88).

Vistas aisladamente estas frases, que inconfundiblemente llevan el sello graciano, podrían pertenecer a muchos otros capítulos; de

hecho, el pensamiento de Gracián y su visión del hombre son de tal coherencia y uniformidad, que podrían producir cansancio y aburrimiento si no interviniera el estilista refinado, variando constantemente las modalidades expresivas.

En el caso del capítulo III titulado *Hombre de espera. Alegoría* nos encontramos con una narración alegórica en tercera persona de estructura muy cerrada, sin intervención del narrador. Sin embargo, en el mismo relato el narrador obra una transición muy fina entre el plano alegórico propiamente tal y el plano histórico, introduciendo dos personajes históricos: Fernando el Católico y Carlos V.

Mientras que las situaciones dialogadas en los capítulos VIII y XVII tienen un carácter abiertamente dramático por la alternancia rápida de las voces, existen a su lado otras formas dialogísticas en las cuales las relaciones entre el emisor y el destinatario son más complejas.

Quisiera mencionar brevemente tres casos muy específicos que corresponden a los capítulos V, XVIII y XIX.

En el capítulo V, *Hombre de plausibles noticias. Razonamiento académico*, el discurso tiene un carácter expositivo y laudativo a la vez. Solamente al final, el orador se dirige a los miembros imaginarios de la Academia ante la cual habla, incluyéndose a sí mismo en el cuerpo de los académicos:

Cuando encuentres con algún valiente genio déstos, que entre millares será alguno, aunque lo busques con la antorcha al mediodía, logra la ocasión, disfruta las sazoadas delicias de la erudición, que si con hambre solicitamos los libros ingeniosos y discretos, con fruición se han de lograr los mismos oráculos de lo discreto, de lo juicioso, sazonado y entendido (OC: 92).

Basta la introducción de estos pocos elementos comunicativos para dar al discurso otro cariz, para afirmar su oralidad. Mientras que en el capítulo mencionado el sujeto enunciador está definido por su calidad de académico, en el capítulo XVIII, *De la cultura y aliño. Ficción heroica*, la situación comunicativa solamente se aclara en el último párrafo del texto que se abre con una apóstrofe solemne:

Fue tu padre el Artificio, Quirón de la naturaleza; naciste de su cuidado, para ser perfección te todo [...] (OC: 123).

Continúa el discurso en segunda persona sin que se aclare el destinatario.

El enigma se resuelve, en fin, por la intervención de otra voz que revela la identidad de quien hizo un discurso tan pulido:

"Esta es, ioh, cultísimo realce del varón discreto!, tu esplendorizada prosapia: ¿Qué mucho que seas tan válido entre personas, que si no las supones, tú las haces?" Desta suerte la tres Gracias informaban al Aliño, asegurando que todo lo dicho lo habían copiado del culto, bizarro, galante, cortesano, lucido, plático, erudito, y sobre todo discreto, el excelentísimo señor Don Duarte Fernández Alvarez de Toledo, conde de Oropesa.

Mientras que en este caso la situación comunicativa es mera invención literaria, un truco imaginativo, en el capítulo XIX tanto el emisor cuanto el destinatario del discurso reciben una identidad concreta y real. Por la explicación que se da al final del texto, el lector se entera de que el discurso estaba dirigido al propio autor del libro: el autor como destinatario.

Creo que los ejemplos aducidos son suficientes para definir el método de Gracián en *El Discreto*. Guiado por el criterio de la variedad, ha inventado una amplia serie de situaciones comunicativas distintas que están modificadas a su vez por el estado ontológico de los interlocutores y por la clave hermenéutica aplicada a la expresión del mensaje.<sup>10</sup> Frente a esta técnica literaria, que concierne en primer lugar a la macroestructura textual, la relación entre la materia y el estilo pasa a un plano secundario, aunque en *Agudeza y arte de ingenio* Gracián había exigido el engaste adecuado para todo pensamiento. La sintaxis y los niveles estilísticos en el vocabulario cambian poco de un género a otro. Los ejemplos ya aducidos para la sátira constituyen raras excepciones.

La fortuna literaria del *Discreto* ha sido modesta en comparación con la del *Oráculo manual* y del *Criticón*. Parece una obra transitoria a la cual se ha negado a veces una concepción homogénea y madurada. Sin lugar a dudas, la división del discurso sobre el *Discreto* en tantos capítulos y su adscripción a géneros muy diversos suscita la impresión de una variedad algo artificial y hasta pedante. ¿De dónde le habrá venido a Gracián la idea de enhilar textos, de hechura cada vez distinta, para tratar un tema único? Al respecto, habrá que recordar que la *variedad*, antes de pasar a ser una categoría estética, había sido

10 Con respecto a la noción de "variedad" en el pensamiento y en la obra de Gracián, véase Aurora Egido, "La varietà nell' *Agudeza* di Baltasar Gracián", en *Baltasar Gracián. Dal Barocco al Postmoderno*, Palermo 1987a, pp. 25-39.

un método didáctico en la enseñanza retórica. La *variatio*, en cuanto tratamiento de subgéneros textuales, pertenecía a los ejercicios previos a la composición de oraciones completas. Quisiera señalar al respecto las *Institutiones Rhetoricae* de Pedro Juan Núñez (de 1585) que contienen la enumeración de 14 subgéneros, todos destinados a reforzar el peso de la oración en alguna de sus partes.<sup>11</sup> Entre estas clases de textos se mencionan

la fábula	el vituperio
la narracioncilla	la comparación
la sentencia	la etopeya
el lugar común	la descripción
la alabanza	la tesis

Se constata una serie de coincidencias entre estas formas y los géneros que aparecen en *El Discreto*. Con ello no quiero postular una dependencia directa, pero sí la vigencia y pervivencia en Gracián de cierta formación retórica que, personalmente, ha superado en dos direcciones: por un lado, por la estética de la agudeza basada en el ingenio, y por otro, por la literarización autónoma de cuantas formas textuales le ofrecía la tradición retórico-literaria para su objetivo filosófico-moral.

La tentativa de Gracián, con todo lo que tenía de experimental, no fue repetida por otros escritores. El propio Gracián en el *Criticón* logró fundir todas estas formas genéricas en una estructura englobante, lo que no impide reconocer que en el *Discreto* ha presentado un anticipo artístico que implícitamente es todo un arte de la prosa.

En un párrafo de *Agudeza y arte de ingenio*, Gracián ha dado una descripción de la *agudeza compuesta* que puede leerse igualmente como una definición de la prosa por excelencia:

La agudeza compuesta consta de muchos actos y partes principales, si bien se unen en la moral y artificiosa trabazón de un discurso. Cada piedra de las preciosas, tomadas de por sí, pudiera oponerse a estrella, pero muchas juntas en un joyel, parece que pueden emular el firmamento; composición artificiosa del ingenio, en que se erige máquina sublime, no de columnas ni arquitecturas, sino de asuntos y de conceptos.<sup>12</sup>

11 Véase José Rico Verdu, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid 1973, pp. 160 ss.

12 Gracián, *Agudeza*, ed. cit., t. I, p. 63.